

Ernst Behler

### „Eine Kunst für Künstler, nur für Künstler“: Poe, Baudelaire, Nietzsche

(Fortsetzung und Schluß)

Die in den ersten drei Bänden dieser Zeitschrift dargestellte Wirkungsgeschichte der frühromantischen Kunsttheorie läßt sich hier mit wenigen Strichen zu Ende führen, d. h. bis an Nietzsche heranbringen. Nietzsche, der durchaus noch im Bereich dieser Wirkungsgeschichte steht, greift auf entscheidende Grundvorstellungen der frühromantischen Ästhetik zurück und bildet diese zu einem wichtigen Instrumentarium in seinen Texten aus. Aber gleichzeitig revolutioniert er diese und gibt ihnen eine weit über den romantischen Horizont hinausgehende Bedeutung,<sup>1</sup> ähnlich wie die Frühromantiker dies mit Grundbegriffen der klassischen und klassizistischen Ästhetik gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts getan hatten. Bereits in der Metaphorik Baudelaire's, seinen Bildern von den Scheußlichkeiten der Großstädte und der modernen Zivilisation, in denen die dichterische Phantasie aber

<sup>1</sup> Die vollständigste Sammlung von Beispielen für diesen Prozeß findet sich immer noch in dem Buch von Karl Joël, *Nietzsche und die Romantik* (Jena: Diederichs 1905). Ich habe dies Verhältnis an einigen Beispielen genauer auszuführen versucht: „Nietzsches Auffassung der Ironie“, *Nietzsche-Studien* 4 (1975), 1-35; „Nietzsches Wort vom Tod Gottes“, *Herkommen und Erneuerung. Essays für Oskar Seidlin*, hg. von Gerald Gillespie und Edgar Lohner (Tübingen: Niemeyer 1976), 256-267; „Nietzsche's Challenge to Romantic Humanism“, *Canadian Review of Comparative Literature* (1978), 30-52; „Nietzsche und die frühromantische Schule“, *Nietzsche-Studien* 7 (1978), 59-96; „Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie im Hinblick auf Nietzsche“, *Nietzsche-Studien* 8 (1979), 182-209; „Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche“, *Nietzsche-Studien* 12 (1983), 335-354; „Nietzsche und die romantische Metapher von der Kunst als Spiel“, *Echoes and Influences of German Romanticism. Essays in Honor of Hans Eichner*, hg. von Michael S. Batts, Anthony W. Riley und Heinz Wenzel (Bern: Lang 1987), 11-28.

dennoch eine eigentümliche Schönheit zu entdecken vermag, tut sich ein tiefer Unterschied zur Welt der Frühromantik auf. Es eröffnet sich hier eine neue, eine zweite Moderne im ästhetischen Denken, die freilich ohne das durch die Frühromantiker hergestellte Modernitätsbewußtsein nicht zu begreifen ist.

Im letzten Band war die Darstellung bis zu Edgar Allan Poe gelangt, der sich noch im direkten Ausstrahlungsbereich der deutschen Frühromantik befindet und insbesondere unter dem Einfluß von August Wilhelm Schlegel stand.<sup>2</sup> Von nun an löst sich die weitere Ausbildung der ästhetischen Konzeptionen von ihrem direkten Bezug mit der Frühromantik ab und verselbständigt sich. Wenn Baudelaire im Anschluß an Poe seine Vorstellung des Dichterischen bestimmt oder wenn Nietzsche mit Bezug auf Baudelaire seine Auffassung der literarischen *décadence* entwickelt, ist von der Frühromantik keine Spur mehr sichtbar. Aber die Tendenz der Kunsttheorie mit ihrer Bewegung von der Natur weg und zur Kunst hin ist dieselbe geblieben und hat sich nur verstärkt. Wenn Nietzsche, am Ende dieses Prozesses, oder jedenfalls an einem bedeutenden Wendepunkt stehend, eine „*andre Kunst*“ als die von der Masse geschätzte verlangt, nämlich „eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine helle Flamme in einen unbewölkten Himmel hineinlodert! Vor allem: eine Kunst für Künstler, nur für Künstler!“,<sup>3</sup> dann artikuliert er kunsttheoretische Anschauungen, die zweifellos von der Frühromantik ausgegangen sind. Freilich waren diese inzwischen zu einem ganz eigenen Vorstellungsbereich geworden, dessen Zusammenhang mit der Frühromantik einem der Zukunft zugewendeten Autor wie Nietzsche nicht mehr bewußt war.

Neben diesem vielfach vermittelten Bezug der Frühromantik mit avantgardistischen ästhetischen Theorien aus dem späteren

<sup>2</sup> Siehe hierzu vor allem Hanna-Beate Schilling, *Die Bedeutung der Brüder Schlegel für die amerikanische Literaturkritik. 1815-1853. Eine Untersuchung englischer und amerikanischer Zeitschriften*. Phil. Diss. der Freien Universität Berlin, 1970; Hanna-Beate Schilling, „The Role of the Brothers Schlegel in American Literary Criticism as Found in Selected Periodicals, 1812-1853: A Critical Bibliography,“ *American Literature* 43 (1972), 563-577; Albert Lubell, „Poe and A.W. Schlegel,“ *Journal of English and Germanic Philology* 52 (1953), 1-12; *Athenäum* 3 (1993), 22-23; und Henry A. Pochman, *German Culture in America* (University of Wisconsin Press, 1957), 405-408.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Vorrede zur zweiten Ausgabe, Aph. 4, in: Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 15 Bde. (Berlin: de Gruyter 1980), 3, 351. (Im folgenden KSA mit Band- und Seitenzahlen im Text).

neunzehnten Jahrhundert zeichnet sich auch eine direktere Verbindung in dieser Wirkungsgeschichte ab, die von Novalis ausgeht und sich zum französischen Symbolismus hin erstreckt. Madame de Staël scheint diese Verbindung initiiert zu haben, obwohl sie nicht ihrem eigenen Ideal der Literatur entspricht. In ihrem Werk *De l'Allemagne* von 1814 findet sich aber ein Abschnitt über Novalis, der dies besondere Interesse an ihm in Frankreich zweifellos ausgelöst hat. Madame de Staël charakterisiert Novalis dort als zu jenen Schriftstellern gehörend, die „in dem Menschen einen Abriß der Welt und in der Welt das Sinnbild der Lehren des Christentums“ sehen: „Die Natur erscheint ihnen als das körperliche Bild der Gottheit, und sie stürzen sich immer weiter und weiter in die Bedeutung der Dinge und der Wesen.“ In den Stanzen des Novalis über das Leben der Bergleute erblickt sie eine Poesie, welche „die Erde in der Tiefe“ befragt, „weil sie Zeuge der verschiedenen Umwälzungen gewesen, welche die Natur erfahren hat“. Und der „Kontrast dieser unermesslichen Neugierde mit dem zerbrechlichen Leben“, das uns als Antwort bleibt, erweckt für Madame de Staël eine „erhabene Rührung“: „Der Mensch befindet sich auf der Erde zwischen dem Unendlichen der Himmel und dem Unendlichen der Abgründe, und sein Leben in der Zeit schwankt gleichfalls zwischen zwei Ewigkeiten. Von allen Seiten von grenzenlosen Ideen und Gegenständen umgeben, erscheinen unzählige Gedanken ihm wie tausend Lichter, die ihn verwirren und blenden.“<sup>4</sup> Es scheint, daß von hier das Interesse des französischen Symbolismus an Novalis ausgegangen ist.<sup>5</sup> In den nachfolgenden und abschließenden Abschnitten geht es aber nicht um diesen Aspekt in der Wirkungsgeschichte der frühromantischen Kunsttheorie, sondern

<sup>4</sup> Madame de Staël, *De l'Allemagne*, hg. von Jean de Pange und Simone Balayé, 5 Bde. (Paris: Hachette 1958-1960) 5, 159-167: „dans l'homme l'abrégé du monde, et dans le monde l'emblème des dogmes du christianisme“ – „La nature leur paraît l'image corporelle de la divinité, et ils se plongent toujours plus avant dans la signification des choses et des êtres“ – „L'homme est placé sur la terre entre l'infini des cieux et l'infini des abîmes, et sa vie, dans le temps, et aussi de même entre deux éternités.“ Dt. Übersetzung nach Madame de Staël, *Über Deutschland*. Nach der deutschen Erstübertragung von 1814 (Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel und Julius Eduard Hitzig) hg. von Monika Bosse (Frankfurt: Insel 1985), 719-721.

<sup>5</sup> Jean Thorel, „Les Romantiques allemands et les symbolistes français,“ *Entretiens politiques et littéraires* (Sept. 1891); Werner Vortriede, *Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols* (Stuttgart: Kohlhammer 1963).

um die Weiterführung der Verbindungslinien, die sich von Coleridge und Poe her ergeben.

1. Was Poe in *The Philosophy of Composition* (1846) mit der kritischen Analyse der Entstehung seines Gedichtes „The Raven“ auf parodistische Weise zum Ausdruck gebracht hatte, nämlich die

Es bleibt zu hoffen, daß der gesunde Menschenverstand in der Zukunft bei seiner Entscheidung über ein Kunstwerk nach dem Eindruck, den es macht, dem Effekt, den es hervorruft, urteilen wird und nicht nach der Zeit, die für den Eindruck dieses Effekts nötig war oder nach dem Ausmaß von ‚andauernder Anstrengung‘.<sup>7</sup>

Das Medium, in dem Poe die Theorie des poetischen Prinzips oder des Prinzips der Wirkung und des Effekts entwickelt, ist also wiederum die Dichtung im engeren Sinne, und der Ton, in dem dies geschieht, ist eine Mischung von Parodie und Ernsthaftigkeit, von Schnoddrigkeit und Präzision. Das Gedicht darf auch nicht zu kurz sein, so führt er aus, denn sonst wird es zu bloßer Epigrammatik degenerieren: „Es muß ein ständiger Druck des Siegels auf das Wachs vorhanden sein.“<sup>8</sup> Nachdem die „epische Manie“ auf Grund ihrer eigenen Absurdität ausgestorben ist, wurde sie durch eine andere ersetzt, die mehr zum Verderben der poetischen Literatur beigetragen hat als jede andere: „die Häresie der *Belehrung*“ („the heresy of *The didactic*“: PP, 234), d. h. die Annahme, „daß der letzte Gegenstand der Poesie die Wahrheit sei“. Jede Dichtung soll hiernach eine „Moral einschärfen“, und nach dieser soll ihr Wert beurteilt werden. Diese Annahme gilt nach Poe vor allem für die Amerikaner und besonders für die Bostonier. Er sagt:

Wir haben es uns in den Kopf gesetzt, daß ein Gedicht, rein um seiner selbst willen geschrieben und mit dem Bekenntnis, daß dies die Absicht gewesen sei, das Eingeständnis eines radikalen Mangels an wahrer poetischer Würde und Kraft sein würde: – aber es ist eine einfache Tatsache, daß wenn wir uns nur einen Blick in unsere Seelen erlaubten, wir sofort entdecken würden, daß unter der Sonne kein würdevolleres Werk existiert oder existieren könnte, und auch kein im höchsten Sinne edleres als gerade dieses Gedicht, dies Gedicht *per se* – dies Gedicht, das ein Gedicht und nichts außerdem ist – dies Gedicht, das nur um des Gedichtes selber willen geschrieben ist.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> PP, 230: „It is to be hoped that common sense, in the time to come, will prefer deciding upon a work of art, rather by the impression it makes, by the effect it produces, than by the time it took to impress the effect, or by the amount of ‚sustained effort‘ which had been found necessary in effecting the impression.“

<sup>8</sup> PP, 231: „There must be the steady pressing down of the stamp upon the wax.“

<sup>9</sup> PP, 234: „We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem's sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true Poetic dignity and force:– but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can

Poe illustriert das von ihm entwickelte poetische Prinzip mit einer geschickten Auswahl von Gedichten von Shelley, Nathaniel Parker Willis, Longfellow, William Cullen Bryant, Edward Coote Pinkney, Thomas Hood, Lord Byron, Alfred Tennyson und William Motherwell, um mit ihnen „zarte und ätherische Züge der Einbildungskraft“, „Gefühlswahrheit“, „Feinheit des Ausdrucks“, „tiefe Melancholie“, „dichterischen Enthusiasmus“, „traurige Tönung“, vollendete Versifikation, reine dichterische Erregung und kriegerischen Mut zu erweisen. Dies scheinen die hauptsächlichen Qualitäten zu sein, auf die es ihm bei der Gestaltung von Gedichten ankommt. Ein solches Gedicht, so argumentiert Poe in einem weiteren Schritt auf die völlige Autonomie der Kunst hin, kann aber nicht mehr unter den Anforderungen der Wahrheit stehen. Diese sind streng und unvereinbar mit den Erfordernissen des Gesangs. Bei der Wahrheit müssen wir „einfach, genau, karg“ („simple, precise, terse“) sein, „teilnahmslos, ruhig, leidenschaftslos“ („cool, calm, unimpassioned“). Wir müssen uns mit einem Wort in einer Stimmung befinden, die „so nahe wie möglich das genaue Gegenteil des Poetischen“ („the exact converse of the poetical“) ist. Hier zeigen sich mit aller Deutlichkeit die „radikalen und abgründigen Unterschiede zwischen den wahrheitsgemäßen und poetischen Arten der Mitteilung“ („the radical and chasmal differences between the truthful and the poetical modes of inculcation“). Man müßte rettungslos von der Theorie besessen sein, wollte man dies „widerspenstige Öl und Wasser von Poesie und Wahrheit“ („the obstinate oils and waters of Poetry and Truth“) miteinander versöhnen (PP, 235).

Indem er hier eine seinen Zwecken angepaßte Kantische Unterscheidung zu Hilfe nimmt, teilt Poe die Welt des Geistes in drei Bereiche ein: den reinen Intellekt, den Geschmack und den moralischen Sinn. Obwohl es innere Beziehungen zwischen ihnen gibt, hat jedes dieser drei Vermögen sein klar umschriebenes „Amt“: „Wie sich der Intellekt mit der Wahrheit beschäftigt, so setzt uns der Geschmack mit der Schönheit in Kenntnis, während der moralische Sinn die Pflicht in Betracht zieht.“<sup>10</sup> Der „Sinn für das Schöne“ („sense of the beautiful“) ist demnach ein tief in den Geist

---

exist any work more thoroughly dignified – more supremely noble than this very poem – this poem *per se* – this poem which is a poem and nothing more – this poem written solely for the poem's sake.“

<sup>10</sup> PP, 235: „Just as the Intellect concerns itself with Truth, so Taste informs us of the Beautiful while the Moral Sense is regardful of Duty.“

des Menschen eingepflanzter „ewiger Instinkt“ („immortal instinct“) und bezieht sich auf die Formen, Töne, Gerüche und Gefühle, die ihn umgeben. Eine bloße Wiederholung oder Nachahmung dieser Phänomene würde freilich nicht genügen, dem Künstler den göttlichen Titel eines Dichters zu verleihen. Dazu ist mehr erforderlich. Dazu müßte er uns jene „kristallinen Quellen“ zeigen, die den unstillbaren Durst in uns befriedigen könnten:

Dieser Durst gehört zur Unsterblichkeit des Menschen. Er ist gleichzeitig Folge und Anzeichen seiner immerwährenden Existenz. Er ist das Verlangen der Motte nach dem Stern. Es handelt sich hier nicht mehr um die Anerkennung der Schönheit vor uns – sondern um eine ungestüme Anstrengung, die Schönheit über uns zu erreichen. Von einem ekstatischen Vorherwissen um die Herrlichkeiten jenseits des Grabes inspiriert, bemühen wir uns, durch vielfältige Kombinationen unter den Dingen und Gedanken innerhalb der Zeit einen Teil jener Schönheit zu erlangen, deren Bestandteile der Ewigkeit allein angehören.<sup>11</sup>

Wenn wir beim Anhören der Dichtung oder der Musik in Tränen ausbrechen, weinen wir demnach nicht auf Grund eines Übermaßes an Vergnügen, sondern wegen einer „bestimmten, verdrießlichen, ungeduldigen Trauer über unsere Unfähigkeit, *jetzt*, ganz, hier auf Erden, ein für allemal jene göttlichen und verzaubernden Freuden fassen zu können, von denen wir *durch* das Gedicht oder *durch* die Musik nur kurze und unbestimmte Lichtblicke erlangen“.<sup>12</sup>

Diese Anstrengung, die „überirdische Schönheit“ („supernal beauty“) zu erfassen, hat der Welt all das gegeben, was diese als poetisch zu verstehen und zu fühlen imstande ist. Natürlich kann sich die „poetische Empfindung“ („Poetic Sentiment“) auf verschiedene Weisen in der Malerei, der Skulptur, Architektur, im Tanz, insbesondere in der Musik und auf ganz besondere Weise in der „Gestaltung des Landschaftsgartens“ („the composition of the

<sup>11</sup> PP, 236: „This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us – but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone.“

<sup>12</sup> PP, 236: „a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp *now*, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys, of which *through* the poem, or *through* the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses.“

Landscape Garden“) entfalten. Poes Betrachtung konzentriert sich aber auf ihre „Manifestation in Worten“, was ihn veranlaßt, kurz auf den Rhythmus zu sprechen zu kommen. Denn für ihn ist es die Musik, in der die Seele dem großen Ziel, der Erschaffung überirdischer Schönheit, vielleicht am nächsten kommt. Die sich von der Musik herleitenden Bestimmungen der Poesie wie Metrum, Rhythmus und Reim sind deshalb wichtige Momente für sie, und in der Vereinigung der Poesie mit der Musik eröffnet sich der weiteste Raum für ihre Entwicklung. Von hier ergibt sich Poes Definition der Poesie der Worte als

*Rhythmische Erschaffung* der Schönheit. Ihr einziger Gebieter ist der Geschmack. Mit dem Intellekt oder dem Gewissen hat sie nur untergeordnete Beziehungen. Nur auf zufällige Weise nimmt sie Rücksicht auf die Pflicht oder die Wahrheit.<sup>13</sup>

Poe legt Wert darauf, die Verhältnisse zwischen diesen drei Sachbereichen noch genauer zu bestimmen. Die „angenehme Erhebung oder Erregung der Seele“, in der die poetische Empfindung besteht, geht allein aus der Kontemplation der Schönheit hervor und ist darin unterschieden von der „Wahrheit, der Befriedigung des Verstandes, oder der Leidenschaft, der Erregung des Herzens“. Schönheit, unter Einschluß des Erhabenen, ist deshalb der Bereich des Gedichts, insofern die in Frage stehende Erhebung der Seele am ehesten im Gedicht erreicht werden kann. Daraus folgt jedoch nicht, „daß die Erregungen der Leidenschaft oder die Gebote der Pflicht oder sogar die Lektionen der Wahrheit nicht in ein Gedicht aufgenommen werden könnten“. Dies kann sogar mit Vorteil geschehen, insofern sie dem allgemeinen Zweck des Werkes gelegentlich auf verschiedene Weise förderlich sein können. Nur muß der wahre Künstler, so verlangt Poe es, immer darauf aus sein, „sie in angemessener Unterordnung unter jene Schönheit herabzustimmen, welche die Atmosphäre und das wahre Wesen des Gedichts ist.“<sup>14</sup>

Poe hat dies poetische Prinzip auch in seinen Buchbesprechungen und sogar in seinen *Tales* zum Ausdruck gebracht, die gelegentlich mit einer kurzen theoretischen Erörterung beginnen. In *The Fall of the House of Usher* wird der Erzähler beim Anblick des

<sup>13</sup> PP, 237 f.: „*The Rhythmical Creation of Beauty*. Its sole arbiter is Taste. With the Intellect or with the Conscience, it has only collateral relations. Unless incidentally, it has no concern whatever either with Duty or with Truth.“

<sup>14</sup> PP, 238: „to tone them down in proper subjection to that *Beauty* which is the atmosphere and the real essence of the poem.“



verfallenen Hauses und seiner trostlosen Umgebung von einer solchen Depression ergriffen, daß selbst die poetische Empfindung (poetic sentiment) ihm keine Erleichterung verschaffen kann, mit deren Hilfe der Geist doch gewöhnlich selbst „die düstersten natürlichen Bilder der Trostlosigkeit oder Schrecklichkeit“ aufnimmt („even the sternest natural images of the desolate or terrible“). Hier herrscht eine derartige Öde des Gedankens vor, daß kein „Antrieb der Einbildungskraft sie irgendwie in das Erhabene einzwängen könnte“ („which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime“).<sup>15</sup> In *The Man of the Crowd* begegnet uns der von der poetischen Empfindung unbemeisterte Bereich als das Phänomen des Unbegreiflichen, Unverständlichen. Es gibt Geheimnisse, die sich nicht erzählen lassen, ebenso wie es gelegentlich ein menschliches Herz gibt, bei dem die größte Gnade Gottes vielleicht darin besteht, daß man von ihm sagen kann: „es läßt sich nicht lesen.“<sup>16</sup> In diesen Erzählungen tritt das poetische Prinzip von seinem Gegenteil aus in Erscheinung, das aber nicht mit dem Erhabenen identifiziert werden darf, sondern eher im Schrecklichen und Gräßlichen besteht.

In *The Murders in the Rue Morgue* wird das poetische Prinzip wieder in den vertrauteren Vorstellungen der Einbildungskraft entwickelt. Poe bringt zu Anfang dieser Kurzgeschichte die Unterscheidung von Einbildungskraft (imagination) und Phantasie (fancy) zur Anwendung, die er von Coleridge übernommen hatte, wobei er ihr aber eine andere Bedeutung verlieh (PP, 85).<sup>17</sup> Die Phantasie ist hiernach nicht weniger schöpferisch als die Einbildungskraft, aber letztlich sind beide Prinzipien überhaupt nicht schöpferisch, da alles, was wir vermögen, nur in ungewöhnlichen Verbindungen unter vorgegebenen Materialien besteht. Die Phantasie (fancy) verfäht dabei nach dem Prinzip der „Erfindung“ (ingenuity), d. h. ohne Analyse, wogegen die Einbildungskraft (imagination) ganz und gar auf dem Prinzip der Analyse (analysis) beruht. Poe will mit seiner Erzählung zeigen, „daß die Erfinderischen immer phantasie reich (fanciful) und die *wahrhaft* Imaginativen nie anders als analytisch sind“.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination* (London: Everyman 1908), 128.

<sup>16</sup> *Tales of Mystery and Imagination*, 101-109. Auf Deutsch im Original.

<sup>17</sup> Siehe hierzu René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Bd. 3 (Yale University Press 1965), 158-159.

<sup>18</sup> *Tales of Mystery and Imagination*, 381.

Wie bei den Beispielen aus den beiden vorher genannten Kurzgeschichten macht sich auch hier eine eigentümliche Komplikation der Begriffe bemerkbar, die im Zusammenhang der theoretischen Schriften völlig übersichtlich erscheinen, sich aber nun beinahe bis zu völliger Unbrauchbarkeit verwirren. Dies hat zweifellos seinen Grund darin, daß wir uns mit der Erzählung nicht im Bereich der reinen Poesie befinden, in dem das poetische Prinzip unbeeinträchtigt in Erscheinung treten kann. Man geht aber sicher nicht fehl mit der Hypothese, daß Poe die Annahme einer direkten Entsprechung des poetischen Prinzips mit seinen eigenen Dichtungen verhindern wollte und die Beziehungen deshalb absichtlich verwirrte. Auf entsprechende Weise hatte er in *The Philosophy of Composition* den kalkulierenden Teil im dichterischen Schaffensprozeß so stark übertrieben, daß seine Darstellung parodistische Züge annahm. Bereits Baudelaire fragte im Vorwort zu seiner Übersetzung von Poes *The Philosophy of Composition*:

Hat eine wunderliche, nicht ungefällige Eitelkeit ihn veranlaßt, sich sehr viel weniger inspiriert zu geben, als er von Natur aus war? Hat er das gnadenhafte Können in sich verkleinert, um seinem eigenen Willen den Löwenanteil zuzuschancen? Ich wäre nicht abgeneigt, dies zu glauben.

Baudelaire fügte dieser Bemerkung noch hinzu: „Ein wenig Scharlatanerie ist dem Genie schließlich gestattet, ja sie steht ihm gar nicht so übel an.“<sup>19</sup>

2. Poes Sehweise der Kunst wurde der erste mächtige Impuls für Baudelaires ästhetisches Denken, der den amerikanischen Schriftsteller schon früh entdeckte und dem er den umfangreichsten Teil seines literarischen Werkes widmete. Von 1848 bis 1865 veröffentlichte Baudelaire fünf Bände mit seinen Übersetzungen Poes, die auch die hier herangezogenen Essays *The Philosophy of Composition* und *The Poetic Principle* enthalten und in denen für den hier verfolgten Zweck seine einführenden Texte von besonderem Interesse sind. Dabei handelt es sich vor allem um die umfangreiche Studie *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*, die er 1856 der Ausgabe

<sup>19</sup> Vorwort zu *La Genèse d'un poëme* (1859), einer Übersetzung von Poes *The Philosophy of Composition: Oeuvres complètes* (Siehe Anmerkung 20) 2, 343-344: „S'est-il fait, par une vanité étrange et amusante, beaucoup moins inspiré qu'il ne l'était naturellement? A-t-il diminué la faculté gratuite qui était en lui pour faire la part plus belle à la volonté? Je serais assez porté à la croire.“ – „Après tout, un peu de charlatanerie est toujours permis au génie, et même ne lui messied pas.“

seiner Übersetzung der *Histoires extraordinaires* voranstellte, und die *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, die er 1857 als Einleitung zu den *Nouvelles Histoires extraordinaires* veröffentlichte. Der Essay *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres* von 1856 findet eine Vorstufe in einem Aufsatz *Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages*, der März/April 1852 in der *Revue de Paris* erschienen war und dem späteren Text in vielen Punkten entspricht. Die aus ihm hervorgegangene spätere Fassung ist straffer, präziser und in den historischen Nachrichten um wichtige Quellen ergänzt.<sup>20</sup> Dazu treten kürzere Einleitungen zu Übersetzungen von einzelnen Stücken, wie zum Beispiel der Übersetzung von „The Raven“ (*La Genèse d'un poème*: 343-345), so daß sich neben den Übersetzungen auch ein beträchtliches kritisches Werk von Baudelaire über Poe hervorhebt.

Was diesen Schriften aber ihren eigentümlichen Charakter und für die vorliegende Untersuchung ihr besonderes Interesse verleiht, besteht darin, daß sie über den Zweck einer bloß historisch-kritischen Einleitung in Poes Leben und Werke hinausgehen und in der Gestalt Poes den Geist der neuen Kunst, wie er von Baudelaire empfunden wurde, zum Ausdruck bringen. Es erfolgt hier jene auf einen einzelnen Menschen, auf „Ausnahmemenschen“ („ces âmes d'élite“) konzentrierte Darstellungsweise, die an die Stelle abstrakter ästhetischer Prinzipien konkrete Individuen stellt und die von Nietzsche (Richard Wagner, Sokrates) auf radikalisierte Weise fortgeführt wurde. Poe wird damit für Baudelaire zum Anlaß, durch ihn das Verhältnis des modernen Dichters zur Gesellschaft und zum Staat, die Schwermut hervorruhenden Züge der modernen Lebenswelt, artistische Disziplin oder die Schreibweise des modernen Nervenmenschen in Erscheinung treten zu lassen.<sup>21</sup> In einer anderen Betrachtungsweise wird Poe zum Prototypen der „Literatur der Dekadenz“, des gegen die „modernen Ideen“ rebel-

<sup>20</sup> Eine vollständige Ausgabe der *Etudes sur Poe* findet sich in der Ausgabe Baudelaire, *Oeuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, 4 Bde. (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976), 247-337. Auf die beiden hier besonders herangezogenen Texte *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres* (296-318) und *Notes Nouvelle sur Edgar Poe* (319-337) wird mit Seitenangaben im Text und den Abkürzungen EP und NN verwiesen. Die textkritische Analyse sämtlicher Arbeiten Baudelaire's über Poe findet sich auf den Seiten 1200-1249 dieser Ausgabe. Bei der Übersetzung der betreffenden Stellen habe ich die deutsche Baudelaire-Ausgabe konsultiert: Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hg. von Friedrich Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost (München: Hanser 1977-1989), besonders den zweiten Band, der die Schriften über Poe enthält.

<sup>21</sup> Dies ist im wesentlichen die Gliederung in *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*.

lierenden Artisten, des Repräsentanten absoluter Kunst oder auch der „Muse der ausgeklügelten Toilettenkünste“ („muse à la toilette savante“).<sup>22</sup> Insgesamt schätzte Baudelaire sich glücklich, seinen Landsleuten durch diese Arbeiten „eine neue Art von Schönheit überliefert zu haben“ („un genre de beauté nouveau“), wobei er noch besonderes Vergnügen aus dem Umstand gewann, daß dieser Mensch ihm ein wenig glich und in einigen Punkten einen Teil seiner selbst darstellte.<sup>23</sup>

Die Unvereinbarkeit eines Dichters mit der modernen Gesellschaft und dem Staatsleben der Demokratie (I)<sup>24</sup> wird mit Poes Verhältnis zu den Vereinigten Staaten illustriert, die für diesen, wie Baudelaire nach Einsichtnahme der betreffenden Unterlagen feststellt, „ein riesiges Gefängnis“ („une vaste prison“) waren, „eine einzige große Barbarei mit Gasbeleuchtung“ („une grande barbarie éclairée au gaz“). In den demokratischen Gesellschaften ist die Diktatur der öffentlichen Meinung erbarmungslos und gestattet dem Genie keinen Ausnahmezustand, sie zeigt keine „Geschmeidigkeit in der Anwendung ihrer Gesetze auf die vielfältigen und verschlungenen Fälle des moralischen Lebens“ („élasticité quelconque dans l'application de ses lois aux cas multiples et complexes de la vie morale“). Die Liebe zur Freiheit läßt hier eine „neue Tyrannei“ entstehen, „die Tyrannei der Tiere oder Zookratie“ („la tyrannie des bêtes, ou zoocratie“). Diese Art von Gleichmacherei zeigt sich bereits bei den Biographen Poes, die mit ernster Miene versichern, er hätte durchaus ein „money making author“ werden können, wenn er sein Genie nur bestimmten Regeln unterworfen hätte, oder daß es besser für ihn gewesen wäre, nur Talent besessen zu haben, da sich dieses leichter bezahlt macht als das Genie. Unterhält man sich mit einem Amerikaner über Poe, so stellt Baudelaire fest, dann zeigt sich ein gewisser Stolz auf ihn, aber dieser kehrt sich sofort in sein Gegenteil um, wenn sich das Gespräch seinen unsteten Lebensgewohnheiten zuwendet, dem „Alkoholdunst seines Atems, der an einer Kerzenflamme Feuer gefangen hätte“ („son haleine alcoolisée qui aurait pris feu à la flamme d'une chandelle“). Und wenn der Poe geneigte Gesprächspartner sich den Hinweis erlaubt, daß das Schreiben in einem

<sup>22</sup> Im wesentlichen die Anordnung in *Notes nouvelles sur Edgar Poe*.

<sup>23</sup> „un homme qui me ressemblait un peu, par quelques points, c'est-à-dire une partie de moi-même?“ (348).

<sup>24</sup> Siehe zum folgenden EP, 296-300. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

Lande eben schwierig sei, wo es Millionen von Herrschern gibt, einem Land ohne rechte Hauptstadt und ohne Aristokratie, dann tritt „der Schaum des verletzten Patriotismus“ („la bave du patriotisme souffrant“) auf die Lippen der Angreifenden, und Amerika schleudert „Schmähreden gegen Europa, seine alte Mutter, und gegen die Philosophie der alten Zeit“ („des injures à l'Europe, sa vieille mère, et à la philosophie des anciens jours“).

Auf Grund dieses Mißverhältnisses mit seinem Land sieht Baudelaire Zeichen wie „*pas de chance*“ oder „*guignon*“ (Pech) in die Stirn seines Helden geschrieben. Alfred de Vigny hatte in der Erzählung *Stello* geschildert, daß der Dichter „weder in einer demokratischen noch in einer aristokratischen Gesellschaft, weder in einer Republik noch in einer absoluten oder gemäßigten Monarchie“ („ni dans une société démocratique ni dans une aristocratique, pas plus dans une république que dans une monarchie absolue et tempérée“) einen gebührenden Platz in der Gesellschaft finden könne. Poe fügt sich diesem „Martyriologium“ ein, insofern er mit seinem Vaterland nicht auf gleicher Höhe stand. Dieser „Neuling in der Geschichte“ („ce nouveau venu dans l'histoire“) glaubte an die „Allmacht der Industrie“ („la toute-puissance de l'industrie“) und erging sich in einer materiellen Betriebsamkeit, „die in ihrer Übertreibung die Ausmaße eines nationalen Wahnsinns angenommen hat“ („exagérée jusqu' aux proportions d'une manie nationale“). Poe hielt „den Fortschritt, diese große moderne Idee, für einen Wahn verzückter Schwachköpfe“ und nannte die „Vervollkommnungen der menschlichen Behausung Narben und rechtwinklige Abscheulichkeiten“.<sup>25</sup> Man kann sich kaum ausmalen, was er gesagt oder geschrieben hätte, wenn ihm zur Kenntnis gekommen wäre, „wie die Theologin des Gefühls [George Sand] aus Freundschaft für das Menschengeschlecht die Hölle abschaffte, wie der Philosoph der Zahl [Emile de Girardin] ein Versicherungssystem vorschlug, eine Beitragsleistung von einem Sou pro Kopf zur Abschaffung des Krieges, – und die Aufhebung der Todesstrafe und der Rechtschreibung, diese beiden verwandten Narrheiten!“<sup>26</sup>

<sup>25</sup> EP, 299: Poe, „qui considérait le Progrès, la grande idée moderne, comme une extase de gobe-mouches, et qui appelait les *perfectionnements* de l'habitable humain des cicatrices et des abominations rectangulaires“.

<sup>26</sup> EP, 300: „s'il avait entendu la théologienne du sentiment supprimer l'Enfer par amitié pour le genre humain, le philosophe du chiffre proposer un système d'assurances, une souscription à un sou par tête pour la suppression de la guerre.“

Zieht man demgegenüber Poes „äußerst verfeinerte Sinnlichkeit“, seine „Feinheit des Geschmacks“ und „unstillbare Liebe zum Schönen“ in Betracht, so wird es niemand verwundern, daß für

---

mente der Groteske und Arabeske vermeiden die menschliche Gestalt“.<sup>29</sup>

Mit dem Tod seiner jungen Frau, in Fordham im tiefsten Elend lebend, beschleunigt sich der Verfall Poes. Die ersten Anfälle des *delirium tremens* treten in Erscheinung, die Öffentlichkeit reagiert gegen seine Menschenverachtung und seinen Weltekel, und um sich aus diesem Zustand herauszuarbeiten, verlegte er sich auf seine sogenannten *lectures*, mit denen er die wichtigsten Städte von Virginia besuchte. So kam er nach Richmond, von wo dies Leben seinen Ausgang genommen hatte, „schön, elegant, korrekt wie das Genie“ („beau, élégant, correct comme le génie“), und trug *The Poetic Principle* vor, worin er darlegte, „das Ziel der Poesie sei von gleicher Art wie ihr Ursprung, und sie habe nichts anderes zu bezwecken als sich selbst.“<sup>30</sup> Die Leute eilten in Scharen herbei, um ihren berühmten Landsmann in Augenschein zu nehmen, und Baudelaire nimmt an, daß Poe damals seine „Leutseligkeit so weit getrieben hatte, sich in einen Abstinenzverein aufnehmen zu lassen“ („qu'il avait poussé la condescendance jusqu'à se faire admettre dans une société de tempérance“). Dann ereilte ihn sein Unglück. Während eines kurzen geschäftlichen Abstechers nach New York veranlaßte ihn ein Gefühl des Unwohlseins, bei seinem Verhängnis, dem Alkohol, Linderung zu suchen, und am nächsten Morgen fand man ihn auf der Straße liegend, bereits vom Tod geprägt, vom *delirium tremens* besiegt, dem er noch am selben Tag erlag. Baudelaire sagt: „Dieser Tod ist beinahe ein Selbstmord – ein seit langem vorbereiteter Selbstmord“ („Cette mort est presque un suicide – un suicide préparé depuis longtemps“), und findet das einzig versöhnliche Zeichen in dem Mitleid von Poes Schwiegermutter, Mrs. Clemm, der er seine Übersetzung widmete, weil sie als Fackel einer Generation voranleuchtete, der „an Aufopferung, Heldenmut und allem, was über die Pflicht hinausweicht, wenig gelegen ist“ („à nos races trop peu soigneuses du dévouement de l'héroïsme, et de tout ce qui est plus que le devoir“).

Poes Persönlichkeit (III)<sup>31</sup> ist durch „etwas zugleich Düsteres und Strahlendes“ („quelque chose de ténébreux et de brillant à la

<sup>29</sup> EP, 304: „des contes pleins de magie“ – „la littérature de Poe est extra ou suprahumaine“ – „les ornements grotesques et arabesques repoussent la figure humaine“.

<sup>30</sup> EP, 305: „que le but de la poésie est de même nature que son principe, et qu'elle ne doit pas avoir en vue autre chose qu'elle-même.“

<sup>31</sup> Siehe zum folgenden EP, 309-315. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

fois“) gekennzeichnet. Er war robust und zu erstaunlichen Kraftleistungen fähig und gleichzeitig von zerbrechlicher Vornehmheit. Baudelaire zitiert ausgiebig aus der Korrespondenz von Poes Freundinnen, um zu zeigen, daß er im Umgang mit Frauen ein völlig anderer Mensch war, daß er „immer nur als ein Muster an Eleganz, Vornehmheit und Großzügigkeit erschienen“ („un modèle d'élégance, de distinction et de générosité“) war. Dazu trat eine „durch und durch dichterische Beredsamkeit“ („son éloquence, essentiellement poétique“), mit der es es vermochte, „die Seelen den schlammigen Geleisen der Gewöhnung zu entreißen“ („arracher les âmes des bourbes de la routine“), mit der er aber auch, „einer zerstörerischen Laune folgend, seine Freunde unversehens durch einen bestürzenden Zynismus auf die Erde zurückholte und sein Geisteswerk mit roher Gewalt in Trümmer schlug“ („se complaisant dans un caprice destructeur, rappelait brusquement ses amis à la terre par un cynisme affligeant et démolissait brutalement son œuvre de spiritualité“).

Das merkwürdigste Phänomen in diesem an Widersprüchen reichen Leben ist aber der Alkoholismus, mit dem Baudelaire sich deshalb etwas näher zu befassen verpflichtet fühlt. Mehrere Auslegungen sind wahrscheinlich, von denen keine die anderen auszuschließen braucht: „Wollust des Vergessens“ („une volupté d'oubli“) und „Flucht in die Schwärze der Trunksucht, wie in ein vorweggenommenes Grab“ („dans le noir de l'ivresse comme dans une tombe préparatoire“) sind die naheliegendsten. Andererseits erfährt man, „daß er nicht wie ein Genießer trank, sondern wie ein Barbar“ und als vollzöge er mit einer „durchaus amerikanischen Geschäftigkeit und Zeitersparnis“ eine „menschenmörderische Funktion“, als wollte er etwas in sich töten, „*a worm that would not die*“.<sup>32</sup> Baudelaire kommt es vor allem auf das in allen diesen Beschreibungen bemerkbare Faktum der Vorsätzlichkeit an, das er mit jener anderen Beobachtung verbindet, „daß weder die Reinheit, die Vollkommenheit seines Stils, noch die Klarheit seines Denkens oder sein Arbeitseifer durch diese schreckliche Gewohnheit beeinträchtigt wurden“ („que jamais la pureté, le fini de son style, jamais la netteté de sa pensée, jamais son ardeur au travail ne furent altérés par cette terrible habitude“). Von hier aus gelangt er

<sup>32</sup> EP, 314: „qu'il ne buvait pas en gourmand, mais en barbare, avec une activité et une économie de temps tout à fait américaines, comme accomplissant une fonction homicide, comme ayant en lui *quelque chose* à tuer, *a worm that would not die*.“



zu der von ihm vertretenen Folgerung, daß Poes Trunksucht die Quelle seines Schöpferturns war, „ein Hilfsmittel der Mnemonik, eine Arbeitsmethode“ („une moyen mnémonique, une méthode de travail“), die es ihm ermöglichten, jenen „wunderbaren oder schrecklichen Gesichtern“ („les visions merveilles ou effrayantes“) wiederzubegegnen, die ihm aus einem früheren Sturm bekannt waren: „Was ihn umgebracht hat, ist ein Teil dessen, was heute unseren Genuß ausmacht“ („Une partie de ce qui fait aujourd'hui notre jouissance est ce qui l'a tué“).

Was Poes Werke anbetrifft (IV),<sup>33</sup> so scheut sich Baudelaire nicht, in Bezug auf diese „Welt der Probabilitäten und Konjekturen“ („le monde des probabilités et des conjectures“) die These zu vertreten, „daß Poe ein wunderbarer Gaukler“ („un jongleur merveilleux“) war. Worauf es ihm aber vor allem bei dieser Charakteristik ankommt, besteht in Poes Fähigkeit, die „Ausnahme in der sittlichen Weltordnung“ („l'exception dans l'ordre moral“) zu schildern: Konvaleszenz, Spätsommer, Spätherbst, Halluzinationen, das Absurde, die Hysterie, die Welt des Wahns sowie das Groteske und Gräßliche. Hintergrund und Beiwerk passen sich den hervortretenden Personen an und zeigen, welch ein Künstler hier am Werk ist. Wie bei Delacroix erscheinen Poes Gestalten „vor Hintergründen, die ins Violette oder Grünliche“ („sur des fonds violâtres et verdâtres“) spielen, wie „im Phosphorglanz der Fäulnis und im Dunst des Gewitters“ („la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l'orage“). Die unbelebte Natur nimmt hier an der lebenden teil und erbebt wie diese „von einem übernatürlichen galvanischen Schauer“ („d'un frisseur surnaturel et galvanique“). Nervenmenschen mit aufs äußerste verfeinerten Fähigkeiten oder leuchtende weibliche Wesen, kränkelnd, dahinsiechend an seltsamen Leiden, versinnbildlichen Poes „unersättliche Liebe zum Schönen“, von der Baudelaire sagt, daß sie „sein Ehrentitel ist, der Inbegriff all seines Anrechts auf die Liebe und Ehrfurcht der Dichter“ („qui est son grand titre, c'est-à-dire le résumé de ses titres à l'affection et au respect des poètes“).

3. In den *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, die Baudelaire seiner Übersetzung der *Nouvelles Histoires Extraordinaires* von 1857 voranstellte, geht er über den bislang im Medium Poes entwickelten

<sup>33</sup> Siehe zum folgenden EP, 316-318. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

Literaturbegriff hinaus und spricht gleich von Anfang an (I)<sup>34</sup> von der „Littérature de décadence“. Diese Bezeichnung war in Frankreich seit langer Zeit im Gebrauch<sup>35</sup> und wurde zur Zeit Baudelaires hauptsächlich von der Schule des Klassizismus dazu verwandt, „vor den heiligen Pforten der klassischen Ästhetik“ („devant les portes saintes de l'Esthétique classique“) Wache zu halten, damit kein Werk zum Bereich der Kunst Zugang erhielt, das derartige Merkmale aufwies. Nach Baudelaire konnte man demgegenüber sicher sein, daß es sich jedesmal, wenn dieses Orakel ertönt, um ein Werk handelt, das sich unterhaltsamer liest wie die *Iliade*, eine Dichtung, „die in allen Teilen geschickt auf Überraschung angelegt ist, deren Stil prächtig geschmückt ist und in der eine unfehlbare Hand sich aller Mittel der Sprache und der Prosodie mit Geschick bedient hat“.<sup>36</sup> Wenn Baudelaire diesen Bannfluch der Dekadenz ergrollen hört, juckt es ihn, die Antwort zu geben:

Halten Sie mich etwa für einen Barbaren wie Sie? Glauben Sie, ich wäre imstande, mich ebenso trübseligen Vergnügungen zu ergeben wie den Ihrigen? Dann regen sich groteske Vergleiche in meinem Kopf; mir ist, als würden zwei Frauen mir vorgestellt: die eine, eine ländliche Matrone, abstoßend gesund und tugendhaft, ohne Haltung, ohne Blick, kurzum ein Wesen, *das alles nur der bloßen Natur verdankt*; die andere, eine jener Schönheiten, die die Erinnerung beherrschen und bedrängen, die ihrem tiefen, ursprünglichen Zauber die ganze Eloquenz des weiblichen Putzes hinzufügt, die ihren Fuß zu setzen versteht, selbstbewußt und Herrin ihrer selbst, – eine Stimme, die wie ein wohlgestimmtes Instrument spricht, und gedankenschwere Blicke, die davon nur verraten, was sie wollen. Meine Wahl könnte nicht zweifelhaft sein, und doch gibt es pädagogische Sphinxen, die mich eines Verstoßes gegen die Ehre der Klassik beschuldigen würden.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Siehe zum folgenden NN, 319-321. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

<sup>35</sup> Siehe „Benjamin Constant, „Fragments d'un essai sur la littérature dans ses rapports avec la liberté,“ hg. von Kurt Kloocke, *Annales Benjamin Constant* 1 (1980), 180-200. Zur décadence S. 194, 197.

<sup>36</sup> NN, 319: „dont toutes les parties sont habilement disposées pour la surprise, dont le style est magnifiquement orné, où toutes les ressources du langage et de la prosodie sont utilisées par un main impeccable.“

<sup>37</sup> NN, 319: „Me prenez-vous pour un barbare comme vous, et me croyez-vous capable de me divertir aussi tristement que vous faites? Des comparaisons grotesques s'agitent alors dans mon cerveau; il me semble que deux femmes me sont présentées: l'une, matrone rustique, répugnante de santé et de vertu, sans allure et sans regard, bref, *ne devant rien qu'à la simple nature*; l'autre, une de ces beautés qui dominent et oppriment le souvenir, unissant à son charme profond et original toute l'éloquence de la toilette, maîtresse de sa démarche, consciente

Für Baudelaire besagt die Bezeichnung „Literatur der Dekadenz“ demgegenüber, daß es eine Stufenleiter der Literatur gibt und diese durch bestimmte Phasen wie Säuglingsalter, Knabenalter, Jünglingsalter usw. hindurchgegangen ist und daß wir diesem Gesetz mit Vergnügen gehorchen sollen. Während die Sonne vor kurzem noch senkrecht mit weißem Licht herniederstrahlte, wird sie bald im Westen mit vielfältigen Farben in Erscheinung treten:

In diesen Farbenspielen der sterbenden Sonne werden gewisse poetische Geister neue Entzückungen finden: sie werden dort schimmernde Säulenhallen entdecken, Kaskaden geschmolzenen Metalls, lodernde Paradiese, einen schwermütigen Glanz, die Wollust des Bedauerns, alle Zauberkünste des Traumes, alle Erinnerungen des Opiums.<sup>38</sup>

Freilich ist dieser Prozeß der Dekadenz nicht uniform innerhalb der menschlichen Kultur zu verstehen. Im Gedränge der Entwicklung wird es Jugendliches und Ältliches immer zugleich geben. Amerika ist das beste Beispiel dafür. Hier gibt es Pedanten, die den Dichter über „die Sittlichkeit seines Ziels und den Wert seiner Absichten“ („sur la moralité de son but et la qualité de ses intentions“) verhören wollen. Andererseits gibt es hier Dichter wie Poe, der nicht nur wegen seiner „düsteren und hinreißenden Schönheit“ („par la beauté sinistre ou ravissante“), sondern ebenfalls als Karikatur, als Jongleur groß ist. Baudelaire hatte diesen Ausdruck bereits früher verwandt und kommt jetzt darauf zurück. Von einer „gefräßigen, nach materiellen Reichtümern lüsternen Welt“ („d'un monde goulou, affamé de matérialités“) umgeben, hat Poe mit einer Welt der Träume „seine Verachtung und seinen Ekel über die Demokratie, den Fortschritt und die Zivilisation“ („son dégoût sur la démocratie, le progrès et la civilisation“) ergossen. Aus der gleichen Intention entspringen aber für Baudelaire seine „einfallsreichen *canards*“, mit denen er dem Stolz des modernen Menschen scheinbar schmeichelt, diesen aber in Wirklichkeit nicht weniger nachdrücklich verspottet, indem er der Leichtgläubigkeit einen Streich spielt. Baudelaire will sagen: „Poe war immer groß, nicht

---

et reine d'elle-même, – une voix parlant comme un instrument bien accordé, et des regards chargés de pensée et n'en laissant couler que ce qu'ils veulent. Mon choix ne saurait être douteux, et cependant il y a des sphinx pédagogiques qui me reprocheraient de manquer à l'honneur classique.“

<sup>38</sup> NN, 320: „Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poetiques trouveront des délices nouvelles: ils y découvriront des colonnade éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium.“

nur in seinen erhabenen Vorstellungen, sondern auch als Possenreißer“ („Poe fut toujours grand, non seulement dans ses conceptions nobles, mais encore comme farceur“).

In eine schlechte Welt verschlagen, hat sich Poe „jederzeit seine philosophische Kaltblütigkeit bewahrt“ („a toujours gardé son impassibilité philosophique“) und ist nie ein Anhänger der modernen Ideen geworden (II).<sup>39</sup> In seinen Schriften hat er immer „die natürliche Bosheit des Menschen mit aller Deutlichkeit erkannt und unerschütterlich behauptet“ („a vu clairement, a imperturbablement affirmé la méchanceté naturelle de l'homme“). Was die ihn umgebende Welt anbetrifft, so „beweinte er jene ganze Herrlichkeit der Natur, die unter dem glühenden Anhauch der Hochöfen zusammenschrumpft“ („il pleurait toute cette magnificence de la nature, se recroquevillant devant la chaude haleine des fourneaux“). Den Sozialismus und die Ideologie des Fortschritts hat er im Ton der Farce behandelt. Aber der Idee des „Dandy“ hat er gehuldigt, wie seine Kleidung, sein Schmuck, seine Waffen, seine Pfeife bezeugen, die einen Erfindergeist zum Ausdruck bringen, der uns längst abhanden gekommen ist. Die Umwelt, die ihn umgab, war nicht für ihn geschaffen. Baudelaire bezieht sich, um den Charakter der Umwelt Poes zu verdeutlichen, auf einen Vergleich des Salons, wie er ehemals in Europa existierte, mit dem, was in Amerika daraus geworden war (saloon) und sagt – „wenn eine große Schankwirtschaft, wo die Gäste dichtgedrängt an schmutzigen Tischen sitzen und von unflätigen Reden umlärmt ihre Geschäfte bereden, für einen *Salon* gelten kann, für das, was wir ehemals einen Salon nannten, eine Republik des Geistes unter dem Vorsitz der Schönheit“ („si un vaste cabaret où les consommateurs afflue et traite d'affaires sur des tables souillées, au Tintamarre des vilains propos, peut être assimilé à un *salon*, à ce que nous appelions jadis un salon, république de l'esprit présidée par la beauté!“).

Am wenigsten ist er in diesem Land als Kritiker und Theoretiker verstanden worden (III).<sup>40</sup> Da Poe die Welt des Geistes in Vernunft, Geschmack und moralischen Sinn aufgeteilt hatte, richtete er sich in seiner Kritik auch danach, welcher dieser drei Abteilungen der Gegenstand seiner Untersuchung angehörte, und wider-

<sup>39</sup> Siehe zum folgenden NN, 321-328. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

<sup>40</sup> Siehe zum folgenden NN, 328-330. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

setzte sich damit der vorherrschenden Tendenz in einem Land, „wo die Idee des Nutzens, die entschiedenste Feindin der Idee der Schönheit, Vorrang und Vorherrschaft über alles besitzt“ („où l'idée de beauté, prime et domine toute chose“). Die Einbildungskraft war für ihn die „Königin aller menschlicher Fähigkeiten“ („la reine des facultés“), unter der aber mehr zu verstehen ist, was man gewöhnlich darunter versteht, nämlich: „ein fast göttliches Vermögen, das vor allem, unabhängig von den philosophischen Methoden, die geheimen inneren Beziehungen der Dinge, die Entsprechungen und Analogien wahrnimmt“ („une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies“). Unter den möglichen Schöpfungen der Einbildungskraft hat Poe der Novelle (la Nouvelle) den Vorzug gegeben, weil „ihre Kürze die Intensität ihrer Wirkung steigert“ („sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet“). Hier erfolgt die Niederschrift des ersten Satzes im Hinblick darauf, was sich zuletzt einstellt, womit sich eine geschlossene „Einheit des Eindrucks“ („l'unité d'impression“), die „Totalität der Wirkung“ („la totalité de l'effet“) einstellt. Es gibt einen Punkt, in dem die Novelle sogar dem Gedicht überlegen ist, das doch des Rhythmus bedarf, um die Idee der Schönheit zu entwickeln. Hierbei handelt es sich um „jene sorgfältige Entwicklung der Gedanken und Ausdrücke“ („ce développement minutieux de pensées et d'expressions“), die „logische Beweisführung“ („la raisonnement“), welche die gute Novelle auszeichnet. Hierdurch werden ihr „vielfältigere Hervorbringungen“ („des produits plus variés“) erlaubt, „die der Allgemeinheit der Leser leichter zugänglich sind“ („plus facilement appréciables pour le commun des lecteurs“).

In dem letzten Abschnitt der *Notes Nouvelles* (IV)<sup>41</sup> geht Baudelaire direkt auf den von Poe entwickelten Begriff der Dichtung ein und hebt dabei zunächst den Anteil der Wissenschaft, der Arbeit und Analyse hervor, der Poes Dichtungstheorie kennzeichnet. Im wesentlichen konzentriert er sich aber auf die Idee der Poesie um ihrer selbst willen, die keinen anderen Zweck als den der Schönheit verfolgt. Lange Passagen in diesem Abschnitt sind freie Wiedergaben des von Poe in *The Poetic Principle* Gesagten und erscheinen hier so, als hätte Baudelaire sie formuliert. Baudelaire verweist

<sup>41</sup> Siehe zum folgenden NN, 330-337. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

auch auf den Aufsatz, in dem Poe seine poetische Verfahrensweise bei der Gestaltung seines Gedichtes „The Raven“ auseinandergesetzt hat: „ganz unbefangen scheinbar, doch nicht ohne eine leichte Impertinenz, die tadelnswert zu finden, ich mich nicht entschließen kann“ („ingenuement en apparence, mais avec une légère impertinence que je ne puis blâmer“). Insgesamt kann Baudelaires Vorgehen damit gekennzeichnet werden, daß er die Schönheitsvorstellung des amerikanischen Dichters in sein eigenes Pariser Milieu übertragen möchte. Nach einer kurzen Bezugnahme auf einen hämischen Artikel über Poe in einem Nachschlagswerk amerikanischer Biographien sagt er:

Wir kennen diese wackeren Streiter. Die Vorwürfe, die die schlechten Kritiker den guten Dichtern machen, sind in allen Ländern die gleichen. Als ich den erwähnten Artikel las, war mir, als läse ich die Übersetzung einer jener zahlreichen Anklagereden, mit denen die Pariser Kritiker diejenigen unter unseren Dichtern verfolgen, die am meisten in die Vollkommenheit verliebt sind.<sup>42</sup>

Bei der abschließenden Bemerkung über den Schaden, den die Häresie der Belehrung der reinen Poesie hinzufügt, wird selbst die Lyrik Victor Hugos nicht geschont. Die betreffende Stelle lautet:

Welchen Dichtern wir den Vorzug geben, ist leicht zu erraten, und jede Seele, der es die reine Poesie angetan hat, wird mich verstehen, wenn ich sage, daß unser antipoetisches Geschlecht einem Dichter wie Victor Hugo eine geringere Bewunderung zollen würde, wenn er vollkommen wäre, und daß er für all sein lyrisches Genie nur dadurch Verzeihung erlangen konnte, daß er in seine Poesie gewaltsam und rücksichtslos hereinbrachte, was für Edgar Poe die eigentliche Häresie der Moderne war, – *die Belehrung*.<sup>43</sup>

4. Seine aus Poe entwickelten kunsttheoretischen Anschauungen hat Baudelaire auch in eigenen Aufsätzen ausgeführt,<sup>44</sup> worauf hier

<sup>42</sup> NN, 336: „Nous connaissons cette loyale escrime. Les reproches que les mauvais critiques font aux bons poètes sont les mêmes dans tous les pays. En lisant cet article, il me semblait lire la traduction d'un de ces nombreux réquisitoires dressés par les critiques parisiens contre ceux de nos poètes qui sont le plus amoureux de perfection.“

<sup>43</sup> NN, 337: „Nos préférés sont faciles à deviner, et toute âmes éprise de poésie pure me comprendra quand je dirai que, parmi notre race antipoétique, Victor Hugo serait moins admiré s'il était parfait, et qu'il n'a pu se faire pardonner tout son génie lyrique qu'en introduisant de force et brutalement dans sa poésie ce qu'Edgar Poe considérait comme l'hérésie moderne capitale, – *l'enseignement*.“

<sup>44</sup> Vor allem in *De l'essence du rire* (1855) und *Le Peintre de la vie moderne* (1863): *Oeuvres complètes* Bd. 2, 525–544, 683–725.

aber nicht weiter eingegangen werden soll. Nietzsche hat sich mit dem von Baudelaire erarbeiteten Gedankengut sowie seiner Dichtung in den achtziger Jahren, genauer seit Ende 1883 in Nizza befaßt und damals ein intensives Studium der jüngeren französischen Literatur und Kultur unternommen, das unter dem Zeichen der *décadence* steht und neben Baudelaire auch Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Edmond und Jules de Goncourt, Guy de Maupassant, und Paul Bourget umfaßt.<sup>45</sup> Nietzsche trat damit wieder in den Bannkreis der Romantik hinein, unter deren Eindruck er *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) verfaßt hatte, von der er sich aber seit *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) durch eine strenge Enthaltsamkeitskur entwöhnte.<sup>46</sup> Freilich handelte es sich nun um eine andere, durch einen langen Entwicklungsprozeß hindurchgegangene Romantik, die Romantik aus der Mitte des Jahrhunderts oder, wie Nietzsche sagt, „die *französische Spät-Romantik* der vierziger Jahre“ (KSA 5, 202). Auch auf seine Baudelaire-Rezeption soll hier nicht im einzelnen eingegangen werden, zumal diese in jüngerer Zeit in zahlreichen Untersuchungen behandelt worden ist.<sup>47</sup>

Hier kommt es zum Abschluß vornehmlich darauf an, den neuen Begriff der Literatur zu umreißen, den Nietzsche seit seiner Bekanntschaft mit Baudelaire zum Ausdruck brachte und der sich deutlich von seiner früheren Sehweise der Literatur unterscheidet. Einige Stellen aus seinen Schriften seit *Jenseits von Gut und Böse* (1866) können dies verdeutlichen. Der erste Ausdruck dieses neuen Literaturbegriffs findet sich im Aphorismus 208 aus *Jenseits von Gut und Böse*, der sich mit der Skepsis als einem Sym-

<sup>45</sup> Mazzino Montinari, „Nietzsche in Cosmopolis. Französisch-deutsche Wechselbeziehungen in der *décadence*“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1986, Nr. 164.

<sup>46</sup> Nietzsche spricht in den Vorreden zu *Menschliches Allzumenschliches* von „einer geistigen Kur, nämlich der *antiromantischen* Selbstbehandlung, wie sie mir mein gesund gebliebener Instinkt wider eine zeitweilige Erkrankung an der gefährlichsten Form der Romantik selbst erfunden, selbst verordnet hatte“: KSA 3, 371.

<sup>47</sup> Karl Pestalozzi, „Nietzsches Baudelaire-Rezeption“, *Nietzsche-Studien* 7 (1978), 158-178; Mazzino Montinari, „Aufgaben der Nietzsche-Forschung heute: Nietzsches Auseinandersetzung mit der französischen Literatur“, *Nietzsche heute. Die Rezeption seines Werkes nach 1968*, hg. von Sigrid Bauschinger, Susan L. Cocalis und Sara Lennox (Bern: Francke 1988), 137-148; Jacques Le Rider, „Nietzsche et Baudelaire“, *Littérature* 86 (1992), 85-101; Diana Behler, „Synaesthesia in Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie* and its Correlation to French and Russian Symbolism“, *Carrefour de Cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, hg. von Régis Antoine (Tübingen: Narr 1993), 169-180.

ptom der „Willenslähmung“ im neueren Europa befaßt. Nietzsche kommt dort zu dem Resultat, daß „unser Europa von heute“ durch und durch von der Skepsis besessen ist und „seines Willens oft bis zum Sterben satt“ sei. Er sagt:

Willenslähmung: wo findet man nicht heute diesen Krüppel sitzen! Und oft noch wie geputzt! Wie verführerisch herausgeputzt! Es gibt die schönsten Prunk- und Lügenkleider für diese Krankheit; und daß zum Beispiel das meiste von dem, was sich heute als „Objektivität“, „Wissenschaftlichkeit“, „l'art pour l'art“, „reines willensfreies Erkennen“ in die Schauläden stellt, nur aufgeputzte Skepsis und Willenslähmung ist, – für diese Diagnose der europäischen Krankheit will ich eintreten (KSA 5, 138-39).

Neben der Formulierung l'art pour l'art sind hier die Bezeichnungen „Schauläden“ (Kunst der Schauläden)<sup>48</sup> und „reines willensfreies Erkennen“ von Interesse, worunter Schopenhauer im Anschluß an Kant („interesseloses Wohlgefallen“) den Höhepunkt der ästhetischen Wahrnehmung verstanden hatte. Daß Nietzsche sich hier auch auf die französische Literatur seiner Zeit bezieht, geht aus sich an dieses Zitat anschließenden Wendungen hervor, in denen er davon spricht, daß im jetzigen Frankreich „der Wille am schlimmsten erkrankt“ sei, daß aber Frankreich „immer eine meisterhafte Geschicklichkeit gehabt hat, auch die verhängnisvollen Wendungen seines Geistes ins Reizende und Verführerische umzukehren“ und deshalb „heute recht eigentlich als Schule und Schaustellung aller Zauber der Skepsis sein Kultur-Übergewicht über Europa“ zeige (KSA 5, 139).

Weitere Beispiele finden sich in den Frankreich gewidmeten Aphorismen aus *Jenseits von Gut und Böse* (Aph. 254, 256), in denen Nietzsche Frankreich als den „Sitz der geistigsten und raffiniertesten Kultur Europas und die hohe Schule des Geschmacks“ bezeichnet (KSA 5, 198) und dabei auch auf das „Merkmal einer alten Kultur-Überlegenheit über Europa“ zurückkommt (KSA 5, 199). Eine der Auszeichnungen, welche Frankreich ein derartiges Ansehen verleihen, bezeichnet Nietzsche dort als

die Fähigkeit zu artistischen Leidenschaften, zu Hingebungen an die „Form“, für welche das Wort l'art pour l'art, neben tausend anderen, erfunden ist: – dergleichen hat in Frankreich seit drei Jahrhunderten nicht gefehlt und immer wieder, Dank der Ehrfurcht vor der „kleinen Zahl“,

<sup>48</sup> In seinem Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie* hatte F. Schlegel die moderne Poesie seiner Zeit als „ästhetischen Kramladen“ bezeichnet. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* 1, 222.



eine Art Kammermusik der Literatur ermöglicht, welche im übrigen Europa sich suchen läßt (KSA 5, 199).

Die direkteste Darstellung des neuen Literaturbegriffs zeigt sich dann im Aphorismus 256 aus *Jenseits von Gut und Böse* im Bild einer neuen Art von Künstler, der auch Maler und Komponisten umfaßt und in einem stilistischen virtuoso jede Art von Klassik hinwegfegt:

Aber wer möchte genau aussprechen, was alle diese Meister neuer Sprachmittel nicht deutlich auszusprechen wußten? Gewiß ist, daß der gleiche Sturm und Drang sie quälte, daß sie auf gleiche Weise *suchten*, diese letzten großen Suchenden! Allesamt beherrscht von der Literatur bis in ihre Augen und Ohren – die ersten Künstler von weltliterarischer Bildung – meistens sogar selber Schreibende, Dichtende, Vermittler und Vermischer der Künste und der Sinne (Wagner gehört als Musiker unter die Maler, als Dichter unter die Musiker, als Künstler überhaupt unter die Schauspieler); allesamt Fanatiker des *Ausdrucks* „um jeden Preis“ – ich hebe Delacroix hervor, den Nächstverwandten Wagners –, allesamt große Entdecker im Reiche des Erhabenen, auch des Häßlichen und Gräßlichen, noch größere Entdecker im Effekte, in der Schaustellung, in der Kunst der Schauläden, allesamt Talente weit über ihr Genie hinaus –, Virtuosen durch und durch, mit unheimlichen Zugängen zu Allem, was verführt, lockt, zwingt, umwirft, geborene Feinde der Logik und der geraden Linien, begehrt nach dem Fremden, dem Exotischen, dem Ungeheuren, dem Krummen, dem Sich-Widersprechenden; als Menschen Tantalusse des Willens, heraufgekommene Plebejer, welche sich im Leben und Schaffen eines vornehmen tempo, eines *lento* unfähig wußten, – man denke zum Beispiel an Balzac – zügellose Arbeiter, beinahe Selbst-Zerstörer durch Arbeit; Antinomisten und Aufrüher in den Sitten, Ehrgeizige und Unersättliche ohne Gleichgewicht und Genuß; allesamt zuletzt an dem christlichen Kreuze zerbrechend und niedersinkend (und das mit Fug und Recht: denn wer von ihnen wäre tief und ursprünglich genug zu einer Philosophie des *Antichristen* gewesen?) – im Ganzen eine verwegen-wagende, prachtvoll-gewaltsame, hochfliegende und hoch emporreißende Art höherer Menschen, welche ihrem Jahrhundert – und es ist das Jahrhundert der *Menge!* – den Begriff „höherer Mensch“ erst zu lehren hatte (KFSa 5, 202-03).

Baudelaire oder Poe kommen in diesem sonst mit Namen überladenen Aphorismus nicht vor. Daß sie aber für Nietzsche mit diesem neuen Literaturbegriff eng verbunden waren, zeigt sich an anderen Stellen in seinen Schriften. Im Aphorismus 269 aus *Jenseits von Gut und Böse* spricht er von der „Falschmünzerei“, die in der Welt der „großen Männer“ herrscht, insofern diese idealisierte Dichtungen sind. Indem er dort auf die Literatur übergeht, bezieht

er sich auf Dichter wie Byron, Musset, Poe, Leopardi, Kleist, Gogol und sagt über sie:

so wie sie nun einmal sind, vielleicht sein müssen: Menschen der Augenblicke, begeistert, sinnlich, kindsköpfig, im Mißtrauen und Vertrauen leichtfertig und plötzlich; mit Seelen, an denen gewöhnlich irgend ein Bruch verhehlt werden soll; oft mit ihren Werken Rache nehmend für eine innere Besudelung, oft mit ihren Aufflügen Vergessenheit suchend vor einem allzu treuen Gedächtnis, oft in den Schlamm verirrt und beinahe verliebt, bis sie den Irrlichtern um die Sümpfe herum gleich werden und sich zu Sternen *verstellen* – das Volk nennt sie dann wohl Idealisten –, oft mit einem langen Ekel kämpfend, mit einem wiederkehrenden Gespenst von Unglauben, der kalt macht und sie zwingt, nach Gloria zu schmachten und den „Glauben an sich“ aus den Händen berauschter Schmeichler zu fressen: – welche *Marter* sind diese großen Künstler und überhaupt die höheren Menschen für den, der sie einmal erraten hat! (KSA 5, 224).

Nietzsche hat diesen Aphorismus in *Nietzsche contra Wagner* beinahe wörtlich, aber gekürzt, wiederholt (KSA 6, 434) und in einer ebenfalls gekürzten Version des Aphorismus über die „Fanatiker des Ausdrucks“ in *Ecce Homo* Baudelaire dieser Gruppe von Künstlern zugeordnet: „jener typische *décadent*, in dem sich ein ganzes Geschlecht von Artisten wiedererkannt hat“ (KSA 6, 289). Daß Poe und Baudelaire für ihn bei der Bestimmung der neuen Kunst zusammengehörten, geht auch aus einem Nachlaßfragment vom Oktober 1888 hervor, das freilich negativ intendiert und gegen die *décadence* geschrieben ist. Nietzsche spricht dort von dieser Kunst als einem „beständigen Fluchtversuch“, als einem „Mittel des Sich-Vergessens, des Sich-*Betäubens*“ und sagt dann über den diese Kunst hervorbringenden Künstler:

Ein solcher „Unfreier“ hat eine Haschisch-Welt nötig, fremde, schwere, einhüllende Dünste, alle Art Exotismus und Symbolismus des Ideals, nur um *seine* Realität einmal loszusein, – er hat Wagnerische Musik nötig. . . Eine gewisse Katholizität des Ideals vor Allem ist bei einem Künstler beinahe der Beweis von Selbstverachtung, von „Sumpf“: der Fall Baudelaire in Frankreich, der Fall Edgar Allan Poes in Amerika, der Fall Wagners in Deutschland (KSA 13, 601).

Nietzsches Baudelaire-Studium verfolgte zweifellos auch den Zweck, den Pessimismus der Dekadenz gleichsam „von innen her kennenzulernen durch einen, der sich selber nicht schonte“. <sup>49</sup> Auf diese zwiespältige Beurteilung der Dekadenz durch Nietzsche, für die der späte Text *Der Fall Wagner* am ergebnisreichsten sein

<sup>49</sup> Karl Pestalozzi, „Nietzsches Baudelaire-Rezeption“, 172.

würde, kommt es hier jedoch nicht an. Vielmehr soll mit einer Überlegung geschlossen werden, welche die neue Konzeption der Kunst durch Nietzsche auf seine frühe Kunstphilosophie in *Die Geburt der Tragödie* zurückbezieht und damit gleichzeitig mit der deutschen Frühromantik wieder enger verknüpft. Von dieser Verbindung wurde hier verschiedentlich gesagt, daß sie sich mit Nietzsches Loslösung von der Romantik aufhob und daß mit dem Einfluß Baudelaires neue, inkomparable Momente in seine Schönbildvorstellung eintraten. Das trifft zweifellos zu, wenn man die Aspekte des Raffinierten, Kalkulierten, aber auch die des Fremdartigen, Krankhaften und Dekadenten in Betracht zieht, für die sich freilich ebenfalls in der Theorie der Frühromantik Belege finden würden. Doch zeigt sich die Verbindung zwischen Nietzsches früher Phase und seiner späteren Kunsttheorie deutlicher und schlaghafter, wenn man sich auf den Begriff der „Artistik“ und des „Artisten“ konzentriert, der für beide Phasen maßgeblich ist. Dabei handelt es sich zweifellos nicht um hoch angesetzte klassische Bezeichnungen der Ästhetik, sondern um künstlerische Kategorien, welche die Kunst der Schauläden, ja sogar den Seiltänzer aus *Zarathustra* miteinbegreifen. Wenn Nietzsche demnach die ästhetische Theorie, welche der Schrift *Die Geburt der Tragödie* zugrundeliegt, seine „Artisten-Metaphysik“ nannte (KSA 1, 21),<sup>50</sup> bringt er in diese frühe romantische und Schopenhaurianische Konzeption bereits Elemente ein, die nach seiner Bekanntschaft mit Baudelaire unter der Bezeichnung *décadence* schärfer hervortraten.

<sup>50</sup> Diana Behler, „Nietzsches Versuch einer Artistenmetaphysik“, *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, hg. von Mihailo Djuric und Josef Simon (Würzburg: Königshausen und Neumann 1986), 130-149.